

21 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2016



© HARALD HOFFMANN

“

*Para mí, tocar supone el mejor momento.
Y cuando tengo bajo mis dedos ese momento,
tengo que dar lo mejor de mí mismo,
sacar del fondo de mi ser
lo mejor que tengo..*

”

LANG LANG

Por favor, se ruega el máximo silencio posible en la sala,
en especial en las pausas entre los movimientos,
y no aplaudir hasta el final de cada bloque de obras.

LANG LANG

MARTES, 1 DE MARZO. 19:30 H.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

I

PIOTR ILLICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

Las estaciones, op. 37a (1876)

- I. Enero: junto al fuego.
- II. Febrero: Carnaval.
- III. Marzo: La alondra canta.
- IV. Abril: la flor de la nieve.
- V. Mayo: Noches blancas.
- VI. Junio: Barcarola.
- VII. Julio: Canción del segador.
- VIII. Agosto: La cosecha.
- IX. Septiembre: La caza.
- X. Octubre: Canción de otoño.
- XI. Noviembre: Carrera en la troika.
- XII. Diciembre: Navidad.

II

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto Italiano (1735)

Sin indicación (allegro).
Andante.
Presto.

FRYDERYK CHOPIN (1810-1849)

Cuatro Scherzos (1835-1843)

- Fa menor, op. 20 (Presto con fuoco)*
- Si bemol menor, op. 31. (Presto)*
- Do sostenido menor, op. 39. (Presto con fuoco)*
- Mi mayor, op. 54. (Presto)*

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

INTIMIDADES

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

Tres compositores muy lejanos entre sí nos proponen intimidades. Las viven y las traducen en hermosos sonidos. Uno de ellos, Chaikovski, el más tardío, parece seguir las huellas de Schumann, por aquello de las piezas breves líricas engarzadas, según decimos más abajo al tratar de Chopin. Otro, el maestro Juan Sebastián, imita o recrea el concierto grosso italiano desde el Leipzig de la primera mitad del XVIII, y lo hace para un solo instrumento, aunque de dos teclados. El último en aparecer, Chopin, utiliza el relajado scherzo para complicarlo y, aun así, permanecer en la intimidad de otra piezas suyas de más fugaces soledades.

Chaikovski al amor de la lumbre

Al amor de la lumbre se contaban los cuentos. De miedo, a menudo; de magia; de amores entre jóvenes de muy desigual condición. Ese tiempo pasó. La intimidad del calor del hogar se ha ido transformando. En lo que está siendo ahora no puedo pararse mucho, porque tanto lo sólido de antaño como lo líquido de hogaño se desvanece en las químicas corrosivas del consumo que se finge sueño.

Son *Las estaciones* doce piezas de primera madurez (1876), de cuando Chaikovski ya es un compositor estimado, pero no ha compuesto las obras geniales de más tarde, como las tres últimas sinfonías, cuando va a empezar su *Onegin*. Publica estas piezas a lo largo del año, en un periódico, doce meses, "en plan Schumann", pero, como diría alguien obsesionado por el costumbrismo, el compositor retrata en estas piezas breves (que apenas si en un par de casos podemos hablar de miniatura) ciertas costumbres íntimas, sin más trascendencia, pero con calor y color, con sentimiento y hasta sentimentalismo, un pianismo de salón que bien puede ser eso, una de las series de piezas breves engarzadas como las que componía Robert Schumann. No son piezas para virtuosos, pero son buenas para el aprendizaje de cierto nivel; el virtuoso asomaría por la manera en que resuelva los matices de la intimidad, la carrera, el carnaval, la densidad de los meses, o cómo enfrenta dos humores distintos y se podría decir que opuestos en una misma pieza, como *La cosecha*, que encierra dos humores, dos maneras, como si fuera un scherzo en el que hay una pieza central introspectiva. Y está el canto, la canción irrenunciable para un compositor como Piotr Ilich: como en la hermosa *Canción de otoño*. La dificultad de las piezas no es para el solista, aunque éste tiene "lo suyo"; proviene de la propuesta misma, que se disfraza de sencillez y si se empeña el filisteo, de costumbrismo, y cuyas armonías y tramas van más allá de lo que pueda oír/ver/leer el alma

simplona, distraída o apresurada. No hay trascendencia, hay complejidades, a veces a la carrera. Pero, atención, no siempre son tan evidentes como en la fugaz pieza sobre la caza.

Cada una de estas piezas es un episodio a analizar o a describir. Son cuarenta minutos, algo más, doce obras válidas por sí mismas pero más válidas al estar juntas. Y hay doce poemas, uno para encabezar cada pieza. No es posible reproducirlos todos como no podemos dar detalle de cada pieza. Elijamos uno, siquiera éste: "A este lugar de dulzuras y de paz / lo ha vestido la noche de penumbra. / Apagados los fuegos de la chimenea / hasta la vela se ennegrece". Es, claro está, para la primera de las piezas. Y que nos perdone Pushkin por esta versión de sus versos.

Bach y la nostalgia del sur

El *Concerto italiano* es una obra que trata de dar la sensación de ser un *concerto grosso*. No es que el compositor pretenda engañar a nadie; es un juego, el juego de la creación a partir de un clave con dos teclados, con la voz cantante del inferior y (digamos) el ripiniense en el superior; más aún: forte en el inferior; piano en el superior. Italia es un respiro. No olvidemos que Bach estaba destinado en la fría Leipzig, que trabajaba a todas horas por sus excesivos cometidos como Kantor de la Thomasschule (en el colegio, no en la iglesia, que era punto de trabajos poco menos que forzados, como sugieren las *Cantatas* semanales). Italia es respiro porque es claridad, porque se opone a la bruma del norte, y Bach no fue viajero ni aventurero ni empresario ni desafiante, como su contemporáneo Haendel. Ambos, cada uno a su manera, fueron colosos. Por otra parte, el regreso a Italia del *Concerto italiano* es también un regreso a los años en que tuvo una libertad creativa menos aplastante, los años de Weimar, ya lejanos. No nos dejemos seducir por la teoría que presume que Bach adaptó en esta hermosa obra lo diáfano de lo italiano con la calidad del rigor germánico, o caeremos en la trampa de la superioridad de unos, que buscan la alegría en esos pobretes que viven más al sur. Una trampa que se nos cuele de manera francamente poco sutil: ah, nuestro rigor frente a vuestra ligereza. Por favor. Bach realizó con esta obra una proeza: en efecto, podemos jugar a creer que se trata de un concertino (¿violín?, quién sabe) y un ripieno, a la manera del *concerto grosso*; después de todo, Bach adaptó y recreó a Vivaldi y a otros venecianos de una manera que hoy le hubiera supuesto un proceso por plagio, o más bien uno detrás de otro. ¿Y no es francamente veneciano el último de los tres movimientos del *Concerto italiano*?

Estamos en 1735, y Bach publica ese año en que cumple cincuenta una segunda parte de su serie *Clavier-Übung* (habrá dos más) en la que rinde tributo a la música italiana y a la francesa, con el *Concierto al gusto italiano* y la *Obertura a la francesa*. La secuencia es, lógicamente, en tres movimientos. Primero: un Allegro (no lo indica, pero lo es; en fa mayor, 4/4) que afirma desde el principio la "italianidad", con complejidades que se advierten sobre todo en el original para clave doble más que en el piano moderno para el que, nos guste o no, no está pensada esta obra. Segundo:

un hermoso Andante (re menor, 3/4), en el que los pianistas modernos pueden ralentizar, rubatear, canturrear, porque la base es canto, aunque no deberían romantizar la secuencia, porque entonces entra en subjetivismo en un episodio que es lírico, que es poético, que es soñador, pero de un clasicismo como solo puede darlo lo que nos empeñamos en llamar Barroco tardío. Tercero: Presto (fa mayor, 2/2), un ejercicio para dedos ágiles y certeros, porque tienen que actuar más que en cualquier momento anterior como conjunto y como solista, y porque se trata de un Presto cuyas complejidades no se limitan al virtuosismo de las manos, porque se esconden en la trama de armonías, con intervalos en que la dominante, que no es la que manda, sí da juego para acercarse a tonalidades cercanas. También en este movimiento la calidad de *concerto grosso* se pierden un poco o acaso mucho en los pianos de hoy.

Chopin no llega a bromear por completo

El polaco hijo de francés y polaca Frederik Chopin, mediante obras solitarias o en ciclo llamadas *Polonesas*, *Nocturnos*, *Scherzos*, *Preludios*, *Baladas*, *Valses*, *Rondós*, dio lugar a un tipo de obra breve, a menudo miniaturista, válida en sí misma y por sí sola. La publicación solía emparejar estas piezas con otras semejantes, lo que era no sólo circunstancial, sino también fructífero. Como un poema en un poemario, como un cuento en un libro de relatos, esas piezas cobraban un sentido más amplio y más rico al ser agrupadas.

En tales piezas vertía el músico un subjetivismo plenamente romántico mediante procedimientos virtuosos. El tipo de intérprete que culmina en Beethoven alcanza en Chopin la categoría de héroe de la música, un héroe que no sólo es virtuoso, sino también creador, como lo fueron Paganini y Liszt, al margen de calidades, y con la salvedad de que nuestro buen polaco sufría males tempranos y su salud no le permitió prodigarse en escenarios o giras; lo que es más que evidente. Tres años mayor que Wagner y ajeno a la sensibilidad que con el tiempo desarrollará el alemán, también Chopin anuncia ese otro tipo de héroe-artista, porque él es el héroe de sus propias obras, de las que es su protagonista desde la creación hasta su exposición ante el público. La mejor autobiografía de Chopin es la que se encierra en esas miniaturas o piezas breves que contienen una vida que es uno de los paradigmas del alma romántica. Acaso pueda decirse lo mismo de otro romántico, estricto coetáneo, el alemán Robert Schumann, que compuso miniaturas todavía más concisas, si bien él las incluyó en series que pretendían una lógica común, un relato, una secuencia sugeridora: *Papillons*, *Davidsbünderltänze*, *Carnaval*, *Phantasiestücke*, *Kinderszenen*...

Junto a ese tipo de piezas que merecen el nombre de miniatura, y en las que los temas suelen imponer la lógica del discurso, Chopin se acercó en ocasiones a la gran forma. Es el caso de las tres *Sonatas*, donde los temas, por el contrario, se someten a la lógica de la forma. Entre ambos tipos de pieza, entre obras breves como los *Nocturnos* o los *Preludios*, Chopin cultivó también, y de manera especialmente afortunada, lo que podemos considerar la *forma media*. Las formas medias chopinianas por antonomasia son la

Polonesa y el *Scherzo*. En la *Polonesa* la lógica del discurso es rapsódica, libre, lo que no impide determinados desarrollos. En el *Scherzo*, esa lógica, bajo la apariencia de *Impromptu*, de *Fantasia*, somete el material temático a la lógica del desarrollo. Lo que, a su vez, no impide ocasionales excursiones plenamente libres. Ahora bien, la *Polonesa* es un género plenamente chopiniano, la patente (por decirlo así) es suya, y consiste en una compleja elaboración de elementos de origen popular, procedimiento muy propio del nacionalismo. Pero el *Scherzo* posee una tradición dentro de la sonata, la sinfonía y hasta en solitario. Aunque sería un error considerar que Chopin componía *Scherzos* como los del pasado. Si asumió esa marca de fábrica no fue por capricho. *Scherzo*, en Chopin, es una estructura, no sólo ese “relax” bromista (*scherzante*) para que descance la forma.

Y al examinar esas estructuras nos encontramos con que adquieren su unidad a partir de componentes diversos que, en sí, provienen del mundo de la miniatura chopiniana. Es como si el compositor hubiera incluido en cada *Scherzo*, relacionándolos íntimamente, materiales temáticos que habrían servido para obras sueltas clasificables como *Nocturno*, como *Preludio*, como *Estudio*, como *Fantasia*. Al fin y al cabo, el *Scherzo* es un episodio que integra un trío; o, cuando se complica, un *Scherzo* con dos tríos, esto es: ABACA; donde A es el *Scherzo*, sometido a cambio o variación, y B y C son los tríos. Por ahí puede interrogarse el sentido de los cuatro *Scherzos* de Chopin. Interrogarse, sí, porque eso no los reduce ni retrata; sólo los sugiere. Pues los tríos, en Chopin, dejan de serlo y se convierten, como veremos, en piezas concretas, reconocibles, de su imaginario sonoro. Pero todo tiene un límite, y el material temático no da para nada parecido a un rondó, donde un tema recurrente podría dar alternancia a diversos episodios o ideas que ocuparan la posición de trío 1, trío 2, trío 3, etc. No, si Chopin llamó *Scherzo* a este tipo de pieza, era porque, dentro de todo, se trataba del término más adecuado.

Chopin compuso cuatro *Scherzos*, cuya integral escucharemos hoy, entre los años 1831 y 1842. Esto es, entre sus veinte y sus treinta y dos años, lo que cobra especial sentido si tenemos en cuenta que este músico sólo vivió treinta y nueve. Para entendernos, desde el mismo momento de la composición del primer ciclo de tres *Nocturnos*, op. 9 hasta la creación de los dos *Nocturnos* op. 55. En otro lugar del programa se detallan tonalidades y números de opus.

Un elemento común a estas cuatro obras es la métrica. En efecto, todas ellas están en 3/4. Descender al análisis o a la descripción de cada uno de los *Scherzos* podría llevarnos a una reseña baladí de algo que está más que claro en la escucha. Los tres primeros plantean ideas dramáticas que se pueden resolver o diluir, pero que le otorgan carácter al discurso. Cada uno de los cuatro contiene elementos de bravura y virtuosismo, arranques de considerable atrevimiento armónico para la época (como el inicio del *Primero*, inicios solemnes en el *Segundo*), pasajes arpegiados motivados desde el silencio que estallan en una súbita carrera (como la idea final del *Tercero*); y, en fin, episodios líricos que pueden tomar el aspecto y el

carácter de una *berceuse* (*Primero*), un aria belcantista (el *con anima* del *Segundo*), un coral (*Tercero*) un nocturno, una barcarola o un vals, (en mi opinión, estas tres formas pueden distinguirse a lo largo del originalísimo y muy diferenciado *Cuarto Scherzo*).

Esto supone un contraste dentro del discurso, del acontecer de la pieza, a lo largo de la misma, pero también hay momentos de contraste dentro de una sección determinada, como sucede en la coexistencia de lo lírico y lo dramático en una misma pieza (es el caso del momento en que ambas manos, en el *Primero*, se dividen el trabajo en ese sentido). Determinados aspectos gráficos cobran en ocasiones una importancia expresiva relevante, como los tresillos del comienzo del *Segundo*. Por lo demás, el discurso en sí consiste en una exposición del motivo principal, el *Scherzo* propiamente dicho, y una serie de regresos, reexposiciones y alternancias con los otros temas que cumplen el cometido de tríos.

Todo eso son los *Scherzi* de Chopin, tanto el experimental *Primero* (1831-1832), que debió de chocar mucho a los contemporáneos; como el conocidísimo y popular *Segundo* (1837), el “*Scherzo para una institutriz*”; el riguroso *Tercero* (1839), de mayor perfección formal; e incluso el más sosegado y salonístico *Cuarto* (1842), en el que hay menos bravura porque la intensidad, según se advierte muy pronto, va por otra parte.

BIOGRAFÍA

Si hay una palabra que defina a Lang Lang, al músico, al hombre, a su mundo, es “inspiración”: Lang Lang inspira a millones de personas con su emotiva forma de tocar, ya sea en íntimos recitales o en los más grandes escenarios como la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008 o la Última Noche de los Proms en el Royal Albert Hall de Londres, o el concierto por el 200 aniversario del nacimiento de Liszt, retransmitido en directo en más de 500 cines por todo Estados Unidos y Europa.

Lang Lang cuenta con estrechas colaboraciones con algunos de los más grandes artistas a nivel mundial, desde directores como Daniel Barenboim, Gustavo Dudamel y Simon Rattle, a artistas de fuera del panorama de la música clásica como Marquese “nonstop” Scott y el genio del jazz Herbie Hancock. Gracias a ser embajador de Sony, consiguió incorporar la Sonata nº 7 de Piano de Prokofiev a la banda sonora del videojuego Gran Turismo 5. La revista Time incluyó a Lang Lang en “Time 100”, citándole como símbolo de la joven China y su futuro. Lang Lang es mentor de jóvenes prodigios, junta a cien estudiantes de piano al mismo tiempo en un concierto y dedica su fundación a la educación de los pianistas del mañana, con la tecnología como apoyo y construyendo nuevas audiencias.

Lang Lang -que se presentó en Madrid en junio de 2004 en un concierto organizado por la Fundación Scherzo- ha aparecido en los principales programas de televisión y revistas de todo el mundo. Ha actuado para dignatarios internacionales como el Secretario General de las Naciones Unidas Ban Ki-moon, cuatro presidentes de EEUU, el Presidente Koehler de Alemania, el Presidente ruso Putin, el ex Presidente francés Sarkozy y el Presidente François Hollande. Las actuaciones más destacadas han sido recientemente ante el Presidente Obama y el ex presidente chino Hu Jin-Tao en la Cena de Estado en la Casa Blanca, así como en el Jubileo de Diamante de la reina Isabel II en Buckingham Palace, el septuagésimo aniversario de las Naciones Unidas o el quinto centenario de la fundación de la Ciudad de La Habana en Cuba.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

ARKADI VOLODOS

MARTES, 15 DE MARZO. 19:30 H.

OBRAS DE BRAHMS Y SCHUBERT

GRIGORI SOKOLOV

MARTES, 5 DE ABRIL. 19:30 H.

OBRAS DE SCHUMANN Y CHOPIN